‘De nieuwe beweging. Haar internationale karakter en het aandeel van Noord- en Zuid-Nederland’

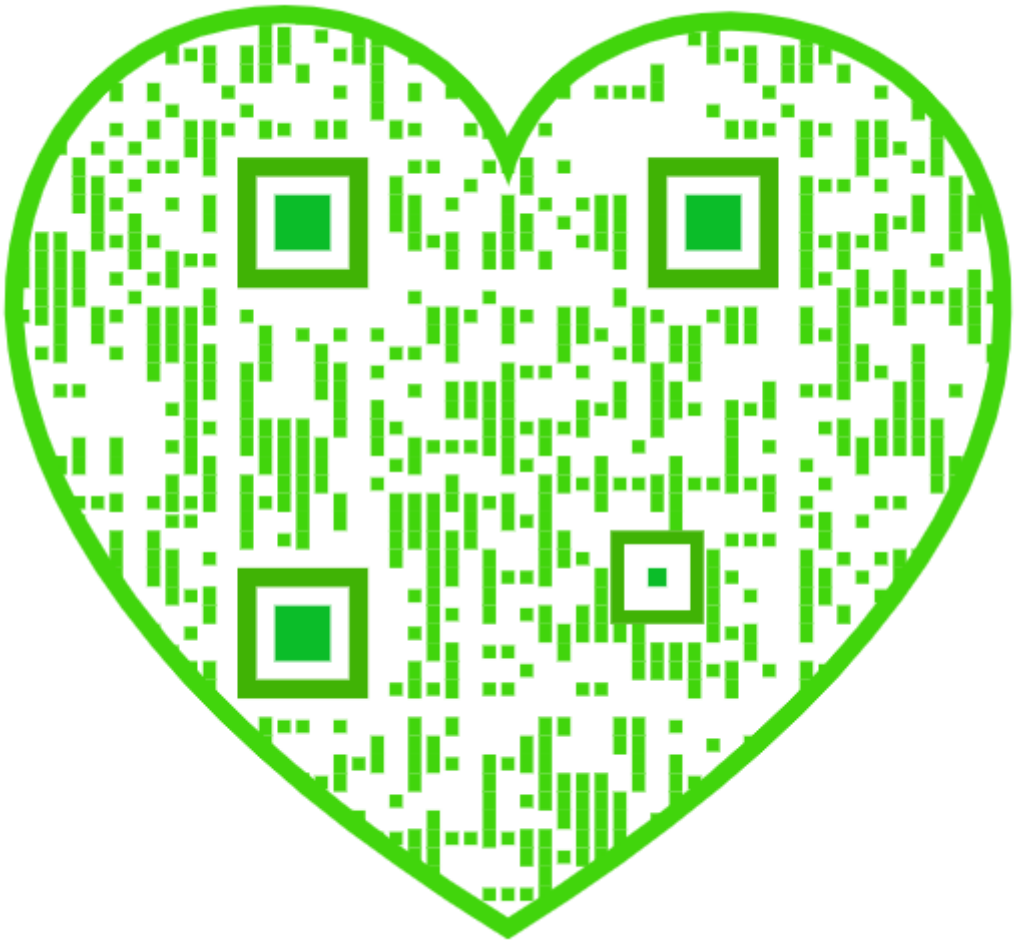
J.C. Brandt Corstius

bron
J.C. Brandt Corstius, ‘De nieuwe beweging. Haar internationale karakter en het aandeel van Noord- en Zuid-Nederland.’ In: *De gids* 120 (1957), p. 363-389.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/bran024nieu01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



J.C. Brandt Corstius

De nieuwe beweging
Haar internationale karakter en het aandeel van Noord- en Zuid-Nederland

I

Een van de aantrekkelijke kanten van de oudere letterkunde is de ontmoeting met gedachten over literatuur, welke gedachten voortreffelijk formuleren wat eerst veel later, soms meer dan een eeuw, algemeen verlangd zal worden en in praktijk gebracht. Romantici uit de eerste jaren van de romantiek, dus omstreeks 1800, hebben over literatuur dingen gezegd die thuis horen in het begin van de twintigste eeuw. Als Friedrich Schlegel ‘de werkzame chaos, die zich verbergt onder de geordende schepping’ prijst omdat daar ‘de levenwekkende geest der oorspronkelijke liefde over de wateren zweeft’, roemt hij een beginsel, dat vele jonge literatoren in het eerste kwart van de twintigste eeuw zal inspireren tot het maken van een nieuwe literatuur. Hölderlin, Schlegel's tijdgenoot, noteert, dat de kunstenaar primair de behoefte heeft het ongevormde vorm te geven, zodat zijn voorkeur uitgaat naar ‘het ruwe, ongeletterde, kinderlijke’.[1)] Ook deze notie komt ruim honderd jaar later tot scheppend bewustzijn en is ons dus door een literaire praktijk vertrouwd.

Een halve eeuw na dergelijke visionaire gedachten der jonge romantiek blijken de mogelijkheden en de risico's van een zodanige toekomstige literatuur reeds te worden overwogen. St. Beuve rekent zich tot de laatsten van een orde des geestes, die zal ondergaan in de komende grote verwarringen der maatschappij.[2)] En in diezelfde tijd constateert, scherper, Flaubert: de tijd van de schoonheid is voorbij. Wij kunnen nog niet zien welke verblindende psychische zonnen de literaire werken van de toekomst zullen kleuren. Wij tasten rond in het duister; geen band is er tussen ons en de menigte. Des te erger voor die menigte, des te erger voor ons.[3)]

Chaos; vormgeving van het ongevormde, het ongeletterde, kinderlijke; grote verwarring; het einde der ‘schoonheid’; nieuwe en verblindende psychische zonnen; geen contact tussen de auteur en het publiek. Deze woorden zijn niet van toepassing op de tijd, waarin zij werden geschreven op de literatuur van Goethe, Victor Hugo, de Camera Obscura, Dickens; ze typeren de werken van Apollinaire, Joyce, Kafka, Benn, Elsschot, Van Doesburg, Ezra Pound, allen geboren in de periode 1880-1885; zij gelden voor het werk van Constant van Wessem, Majakovskij, Paul van Ostaijen, Herman van den Bergh, allen geboren in de jaren tussen 1892-1897. Deze woorden gelden, omvattender, voor de tot heden laatste grote internationale literaire beweging, die zich uitstrekte van Zuid-Amerika[4)] en de Verenigde Staten tot in Rusland, een gebied, voordien eveneens bestreken door romantiek en symbolisme; de internationale literaire beweging van het eerste kwart van de twintigste eeuw. Daarna vertoont de Europees-Amerikaanse letterkunde een breuk. Van ongeveer 1930 af krijgen de Sowjetrepublieken een literatuur, die onderworpen is aan een strenge normatieve theorie: het socialistisch realisme. Wat zich buiten deze gebieden aan nieuwe literatuur openbaart, wordt veroordeeld en geweerd en wat zich in de Sowjetrepublieken ontwikkelt, kent men daarbuiten onvoldoende of niet. Na 1932 valt Duitsland uit. Evenals Rusland, maar tot 1945, heeft het geen deel aan de thema's en motieven, de vormgevingen en kritische standpunten in Europa en Amerika. Het ondergaat niet mede de invloed van Eliot's en Gide's evoluties, het is niet actief betrokken in het internationale debat over de literature engagée; het maakt het activisme van Malraux en van de jonge Engelsen niet mee, noch het existentialisme van Sartre en Camus. Na 1945 zoekt de Duitse literatuur haar aansluiting bij het Europees-Amerikaanse geheel. Terzelfder tijd wordt de breuk wijder, doordat een groot gedeelte van Oost-Europa politiek, economisch en ideologisch bij de Sowjetrepublieken wordt gevoegd en het socialistisch realisme daar eveneens voorschrift is. Het internationale karakter van de literatuur heeft daarna bovendien een belangrijke verandering ondergaan, doordat China zich ideologisch bij Rusland schaarde. De Chinese literatuur van de twintigste eeuw was bezig meer en meer in contact te komen met de literaire tradities en ontwikkelingen van het Westen, zoals de moderne Chinese poëzie o.a. laat blijken.[5)] De ontwikkeling uit de door Goethe in 1827 voorspelde wereldliteratuur was ook daar merkbaar, zoals overal in het Oosten. Voor China betekent het socialistisch realisme uiteraard geen breuk met het Westen en als zodanig kan men dese gang van zaken aldaar een, zij het sterk gewijzigde, voort-

zetting achten van een reeds in gang zijnd proces[6]. Trouwens, ook elders betekent het bestaan van dit gedirigeerde realisme op zich zelf niet een breuk. Het is immers één van de mogelijkheden geweest van de literaire vernieuwingsbeweging uit de jaren 1900-1925. Een breuk wordt echter wel veroorzaakt door de afsluiting en het verbod van toepassing van wat er elders in de wereld literair aan de orde is. Daardoor kan men niet meer, als vóór 1930, spreken van een internationale literatuurontwikkeling, die zowel Amerika als geheel Europa omvat, noch van de daarbij behorende nationale verwerkelijking dezer internationale literatuur. En zo is De Nieuwe Beweging van het eerste kwart der twintigste eeuw voorshands de laatste grote internationale literatuurvernieuwing geweest. Zij strekte zich uit van Zuid-Amerika tot de Oeral.

Het is natuurlijk altijd hachelijk van een literaire beweging te spreken. Deze term suggereert het bestaan van een bewust gemeenschappelijk doel, de hantering van dezelfde middelen en een streven naar uniformiteit, die er nooit zijn geweest. Er wordt een conglomeraat van elkaar bestrijdende richtingen mee aangeduid, die achteraf gezien toch meer overeenkomsten dan verschillen vertonen. Wat hebben futuristen, cubisten, expressionisten, dadaïsten elkaar woedend in de, ook toen nog dikwijls lange haren gezeten. Maar die luidruchtige controversen duiden meer op een, ondanks de vele theorieën, welig tierend individualisme dan op onoverbrugbare tegenstellingen. Het gaat niet aan de verschillen tussen de richtingen uit het oog te verliezen. Zij brengen ons zeer hulpvaardig op het spoor van de fundamentele waarheidservaringen die hun vorm zochten. Er waren ook niet de zelfde uitgangspunten en vormgevingen. Dit neemt niet weg dat het verwante thans, op een afstand, meer in het oog springt, zonder dat het overigens onder één noemer is te brengen. Vermoedelijk zal men later de kunststijl van deze eeuw, of van een deel dezer eeuw, van een naam voorzien. Wij staan er te dicht op om dat te kunnen doen. Ik kies daarom de weinig karakteriserende naam De Nieuwe Beweging. Daarover sprak men in die tijd in ons land. De nadere aanduiding geschiedde vervolgens door het gebruik van een der vele ismen. De Nieuwe Beweging veronderstelde nog hun gezamenlijke, niet gemeenschappelijke aanwezigheid. Het ging ermee als met de aanduiding van de renaissance, voordat in de negentiende eeuw deze term in gebruik kwam. Men sprak dan van de vernieuwing of het herstel of de herleving der letteren. Zo kunnen wij, ter aanduiding van wat in het begin dezer eeuw geleid heeft tot de eigen kunst van onze eeuw, spreken van De Nieuwe Beweging, de term van die tijd zelf, ook ons thans nog bewust, als blijkt

uit de onlangs te 's-Gravenhage gehouden tentoonstelling van Nederlandse schilderkunst uit de jaren 1910-1920, van deze gezichtshoek uit bijeengebracht.

II

Aan De Nieuwe Beweging in de kunst liggen nieuwe vooronderstellingen omtrent de werkelijkheid ten grondslag. En wel zodanig nieuw, dat de gebruikelijke vooronderstellingen en vormen niet langer voldoen. Deze toestand verklaart de felheid waarmee zij voor verouderd worden verklaard: het idealisme van het symbolisme, de individuele gevoelsnuanceringen van het impressionisme, het positivisme van het naturalisme. En hij verklaart de felheid, getoond bij het zoeken naar nieuwe vormen. Het eerste manifest van de Italiaanse futuristen (1909), het eerste manifest van de Russische futuristen (1912), het tweede manifest van De Stijlgroep (1920) spreken verachtelijk over deze verouderde vooronderstellingen[7]. Het mystieke ideaal is vieux jeu geworden, constateert Marinetti's manifest en het noemt de wijsheid een afschuwelijk stoffige mijngang, die zo spoedig mogelijk moet worden verlaten. De symbolisten heten er filosofische hengelaars, de naturalisten zijn er rheumatisch. Voor de fellere Russen is het symbolisme ‘la prostitée parfumée’. Het Stijlmanifest, ondertekend door Theo van Doesburg, Piet Mondriaan en Antony Kok, meent te mogen vaststellen, dat het organisme van onze hedendaagse literatuur nog teert op de sentimentele gevoelens van een verzwakte generatie. Het spreekt over de naturalistische cliché's en de dramatische woordfilms van de boekenfabrikanten, over de astmatische ik- en zij-poëzie en over een ruimteschuw individualisme, gegist overblijfsel van een verouderde tijd. Diezelfde manifesten laten echter ook horen, welke nieuwe ervaringen van de werkelijkheid de kunstenaars van De Nieuwe Beweging hebben. Hiervoor is Marinetti's publikatie het belangwekkendst, omdat zij, voor zover verhaal, elementen bevat, die in de latere ontwikkeling tot de verscheidenheid van de, soms elkaar bestrijdende, richtingen zullen uitgroeien. Gewoonlijk wordt van dit manifest slechts het elftal punten geciteerd met hun bekende verheerlijking van oorlog, anarchie, bloed en geweld, met hun afkeer van vrouwenliefde, hun voorstellen tot verdelging van de kunst van het verleden en hun lofliederen op de moderne industrie en wereldstad. Maar dit programma vormt het slot van een primitief associatief surrealistisch verhaalde wilde autorit dwars door de stad en zijn moddergrachten na een nacht, waarin de auteur en zijn vrienden de gren-

zen der logica hebben overschreden, krankzinnige teksten hebben opgeschreven en, opgezweept door de zinneloosheid, bereid zijn zich te begeven hetzij ‘in de onpeilbare vergaarbakken van het absurde’, hetzij in het als moedermelk verwelkomde stinkende drab der fabriekslozingen, daar zij een zodanig leven begroeten als de eerste morgen. Het verhaal bevat noties van het a-logische, het absurde, het chaotische en van de onmogelijkheid voor de kunstenaar de barrières uit de weg te ruimen, die hem beletten zijn droom geheel uit te drukken; noties, die in het volgende decennium uitgangspunten zullen zijn van een nieuwe kunst. Daarmee is als beginpunt van De Nieuwe Beweging Marinetti's geschrift de literaire pendant van Picasso's en Braque's nieuwe schilderkunst, in diezelfde tijd te Parijs geëxposeerd.

Uit de reeds genoemde elf punten van het eerste futuristische manifest blijkt, dat de werkelijkheid in sterke mate dynamisch wordt ervaren. Zij is energie, spanning, explosie. In overeenstemming hiermee kondigt Majakovskij aan, dat zijn ritmen de verliefde fluisteringen in de knusse portieken ruw zullen verstoren en dat de klanken zijner verzen een kakofonie willen zijn van oorlogen en revoluties[8)]. In Het Getij van januari 1919 sluit Van Doesburg zich hierbij aan, als hij pleit voor een kunst, die het lawaai der wereldsteden zal verkiezen boven het zingen van de theeketels onzer grootmoeders en die de hemelvaart der vliegtuigen zal verbeelden en zodoende een ‘godenkultuur’ zal maken. En in datzelfde tijdschrift laat hij in 1921 de elf punten van het futuristische manifest nog eens afdrukken. Herman van den Bergh gebruikt in die jaren ter aanduiding van zijn nieuwe levensgevoel de woorden drift, sprong en gespannen boog, welke voortleven bij Marsman in zijn vitalistische verzen. In de Verenigde Staten is de jonge dichter Ezra Pound overtuigd, dat de nieuwe poëzie energie zal moeten uitdrukken en hij experimenteert in deze richting, mede onder invloed van het Chinese schrift, dat actie uitbeeldt[9)].

Zoals de tweede wereldoorlog de reeds voordien in de kunst beleden levenswalging voedsel verschafte, zo deed de eerste wereldoorlog het dynamische levensgevoel toenemen. Die oorlog was de vervulling van Majakovskij's en Marinetti's verlangens; de Russische en de fascistische revoluties waren het daarna. Want de formuleringen van 1909 en 1912 laten horen, dat voor hun auteurs een wereld op springen stond, welke explosie slechts bevrijding kon betekenen. Apollinaire, aan het front in Frankrijk, ervaart het niet anders. De oorlog is zijn verschrikkingen waard, want hij zal de brenger zijn van een nieuw, energiek en grootser leven[10)].

De Nieuwe Beweging vertoont niet alleen samenhang met de moderne

techniek en het versnelde levenstempo, maar eveneens met radicale opvattingen op sociaal en politiek gebied. Het Italiaanse futurisme verheerlijkt het anarchisme, het Russische futurisme is en vogue onder de socialistische revolutionaire kunstenaars en intellectuelen. Het Duitse expressionisme staat bekend om zijn sociale bewogenheid, het Vlaamse om de activistische politieke belangstelling. Onder de Franse cubisten en surrealisten zijn er velen die omtrent maatschappij en politiek radicale opvattingen koesteren. In Nederland heeft De Stijlgroep open oog voor de samenhang tussen kunst en maatschappij en verklaart zich in haar manifesten voor een reconstructie van de samenleving[11]. In Het Getij van 1921 constateert Van Doesburg dat de internationale Avant-Garde een esthetische èn een sociale vleugel heeft. Voor Herman van den Bergh bestaat er in 1917 verband tussen de versnelling van de evolutie tot revolutie en de poëzie van de drift, de sprong.

Deze dynamisch beleefde realiteit kent niet meer de traditionele hantering van de begrippen ruimte en tijd. Marinetti, met zijn bewondering voor de techniek - vandaar het domineren van auto en vliegtuig in zijn verhaal van 1909 - merkt op dat de eeuwige en alomtegenwoordige snelheid de tijd en de ruimte heeft gedood. Het Russische manifest geeft eveneens blijk van een ander ruimtebegrip als het het verleden ‘étroit’ noemt. Het tweede Stijlmanifest spreekt over de realiteit als de menigvuldige gebeurtenissen om en door ons heen. En hiermee zijn wij uit de sfeer van snelheid en historisch perspectief gekomen in die der psychische ruimteen tijdservaring, welke voor de moderne kunst en in het bijzonder voor de moderne literatuur uitermate vruchtbaar is geweest. Het Stijlmanifest van 1920 formuleert het nieuwe ruimte- en tijdbegrip niet zonder herinnering aan het intussen bekend geworden werk van James Joyce. Van Doesburg had daarop in Het Getij van 1918 reeds gezinspeeld toen hij schreef: ‘In den modernen roman zijn door een aaneenschakeling van analogieën de natuurlijke verhoudingen van tijd en ruimte vernietigd.’ Bij Joyce is de roman niet langer het verdichte verhaal van leven en gebeurtenissen, in causaal verband, van een of meer mensen in een historisch chronologisch bepaalde ruimte. ‘Ulysses’ is het leven als een voortdurend tijd en ruimte doorbrekende stroom van onderbewuste, halfbewuste bewegingen van gevoel, gedachten, herinneringen, dromen, verlangens, die geen grenzen kennen en simultaan optreden. De literatuur van de onbegrensdheid der psychische tijd en ruimte is een nieuw en verrassend feit. Daar deze werkelijkheid iu de eerste plaats psychisch is, werd zij terecht als aan allen eigen opgevat. De auteur gaf dus vorm aan in

wezen collectieve ervaringen. Het manifest der Russische futuristen, in navolging van dat der Italianen eindigend met enkele programmapunten, vermeldt als laatste punt het recht van de dichter stand te houden op de rots van het woord ‘wij’, midden in de zee van gejoel en verontwaardiging. Het Stijlmanifest verlangt een literatuur waarin ‘de collectieve ervaring van onzen tijd’ tot uitdrukking wordt gebracht. Joyce drukt de psychische gemeenschap uit door de mythe. Bij verschijning van ‘Ulysses’ ziet Eliot hierin het organiserend principe, waardoor vormgeving van de baaierd der psychische ervaringen mogelijk wordt. Maar de mythe is tevens de representatie van het collectieve en zal als zodanig in de literatuur van de twintigste eeuw druk gehanteerd worden; evenals de droom, door Kafka's romans als vorm van het allesoverheersende onderbewuste leven met een zo groot werkelijkheidsgehalte in de literatuur gebracht, dat dááruit alleen reeds de intensiteit dezer werkelijkheidservaring blijkt. Sommige schrijvers geven, in navolging van Joyce, binnen een dergelijk raam het kaleidoscopisch tafereel der simultane, irrationele, alogische, psychische bewegingen, waarbij elk strenger organiserend beginsel in de weg zou staan, daar het aankomt op de uitdrukking van de vrije stroom dezer beweging. De tijd is daarbij irrelevant: Joyce heeft nog geen etmaal nodig voor de omzwervingen van zijn figuren door het onmetelijke land van het half- en onderbewuste. Anderen vertellen, als Kafka, een eenvoudig verhaal, dat met de angstwekkende rechtlijnigheid van de slaapwandelaar en de onwezenlijke helderheid van de hallucinatie het onontkoombare eind tegemoet gaat.

III

In die eigen wereld van mythe en droom functioneren in het irrationele verband bij Joyce en Kafka de mensen en dingen in hun ‘natuurlijke’ vormen. Bij andere schrijvers tast de nieuwe werkelijkheid echter die vormen aan, welke in dat geval te zeer als storend overblijfsel van het naturalisme worden ondervonden. Die auteurs streven een constructie dezer werkelijkheid na, waarbij alle verschijnselen hun functie en vorm ontlenen aan die psychisch-geestelijke realiteit, in wier dienst zij staan. De voorstelling wordt dus zoveel mogelijk ontdaan van haar traditionele naturalistische gedaante en wordt abstract. In het proza is dit niet geslaagd; daar heeft het weinig tot de vernieuwing bijgedragen. Daarvoor staat het ook te zeer onder de invloed van de abstracte schilderkunst dier dagen, welke een reconstructie van de natuur verlangde in een beeldende visie.

In Nederland heeft Van Doesburg de verst-strekkende experimenten met het proza gewaagd, ook met de roman. Hij schrijft eerst ‘expressionistisch-literaire komposities’, die nog ten dele impressionistisch zijn en waar het kompositie-element bestaat in een lineair-schematische blikrichting bepaald door de plans boven-onder en binnen-buiten en door de plaatsing van de personen in een driehoek. Het is een schildering van het platte vlak geworden[12]. Van Doesburg publiceert daarna een ‘simultaneïsche schets’ (1921), waarin hij probeert een beeld te geven van de gelijktijdigheid der psychische en factische realiteit. Het blijft een onhandige poging, de uitwerking verraadt te zeer de theoretische opzet[13]. Onder zijn dichter-pseudoniem I.K. Bonset begint hij in 1926 in De Stijl de publicatie van ‘het andere gezicht’, met de ondertitel ‘abstracte surhumanistische roman’. Zijn uitgangspunt is, dat de nieuwe literatuur zin noch bedoeling heeft; ‘haar inhoud is het woord. Haar middel is de schrijfwijze, de nieuwe, en hier voor het eerst in de hollandsche taal toegepaste, schrijfwijze is de “automatische”, zij is intuïtief, logische samenhang moet men daarin niet zoeken, elke lijn van vervolg en samenhang is bij minder dan een sekonde afgesneden, bij dit automatisch procédé komt het gehele veld der innerlijke voorstelling bloot te liggen, met ziet tot op het skelet.’ De lezer wordt dan verzocht de rede thuis te laten: ‘bewaart uw belachelijke rede, om de rekening van uw kleermaker te controleren.’ Deze roman brengt ons dus, gelet op zijn ondertitel, in het bovenmenselijke, in een ‘ander’ leven, een droom, met z'n beelden van het onderbewuste, ‘slechts in het ogenblik dat we de zekerheid hebben dat de deur zich onherroepelijk achter ons sluit en wij bevrijd zijn van de harlekijnage eener wereld, welke alles in stinkende gassen omzet, herinneren we ons met ongeëvenaarde scherpte, ondanks hoevele hindernissen wij het leven voltooid en het blinde gat van het niets bereikt hebben, destijds geheel veronachtzaamde levensdetails, het gerimpelde vel van een hottentot, het afgeknipte oor ener zeezwaluw, enz., krijgen opeens een bovenreëele beteekenis, de zweer op de huid ener krokodil zet zich uit tot een vulcaan, de kakkerlak, die met opgeheven staart ons de weg versperde, verandert in een olifant en in het zelfde ogenblik bestijgen wij deze in indisch gewaad en begeven ons naar de tropische geoosten van siberie. “paluderma”, “kominagagu”, klinkt het, en onse gids, die zijn tijd verdrijft met zich zwaluwen uit het linker neusgat te trekken, zegt: “gisteren was de hemel nog bedekt met huiden van flamingo's. de pelikanen trokken in groote horden door de kunstmatige wouden en langs de kusten waar de gedreide desems zich te bersten vraten aan den bezembrem. de pneu-

matische vulkanen der pyramidonten deden den deeg deinen, zoodat het van louter stank verging[14].' Zijn surhumanisme is in het automatisme en de droom verwant aan het surrealisme. Het vertoont de alogische opeenvolging der invallen en het ook tegenwoordig nog wel geliefde woordenspel: bezembrem, pyramidonten, gedreide desem. Van Doesburg is echter voor zulk werk te weinig intuïtief, hij zoekt het daarom in het welbewust irrationele. De 'stream of consciousness'[15] mist bij hem zijn natuurlijkheid en eigen karakter. De constructivist Van Doesburg zit de automaat in de weg. Hij heeft zich op de literatuur geworpen, omdat hij door de idee van de 'beeldende visie' alle kunsten wilde richten. De Stijlgroep sloot geen kunst uit. In de theorie is zijn invloed wel merkbaar geweest. In 1922 schrijft Het Getij over de evolutie van de romankunst; omtrent het proza luidt het daar: 'in plaats van een bovenbewust-positieve "schoongevormde uiterlijkheid", zal het juist, met wat in het onderbewustzijn afgespiegeld ligt van het oer-leven en de oer-gevoelens, het menselijke vrij maken tegenover de oneindigheid en het niet meer stellen in het fond der poëtische natuur of in het fond van een "onrechtvaardig" sociaal leven.' Uit deze woorden spreekt de neiging tot het abstracte, het universele: het menselijke vrij maken tegenover de oneindigheid. Dit is in overeenstemming met de internationale ontwikkeling van de roman, waarbij de individu zijn identiteit verliest en parabolisch wordt[16]. Het 'verhaal' is niet langer de verdichte geschiedenis van individuele levens maar beeld van het menselijk leven in zijn complexiteit. Maar de eenzijdigheid van zulke uitspraken als hier gedicteerd, blijkt uit de historie van de roman sindsdien. Naast de abstracte roman handhaafde zich de moderne psychologische roman en de sociale roman, de laatste sinds de crisis van 1929 in volle kracht. De geschiedenis van het toneel loopt hieraan parallel[17]. Uit het symbolistische spel komt de behoefte voort het toneel van het individuele te ontdoen en het universele te accentueren. In het begin van de twintigste eeuw zijn sommige critici en theoretici van mening, dat de menselijke gedachte de ware held op het toneel behoort te zijn en dat de speler eigenlijk een storende factor is. Via het expressionisme met zijn massa-mens, zijn koorkreten en maatschappij-kritiek is daaruit voor onze tijd o.a. het episch-realisme van Bert Brecht ontstaan, zijn leerdrama's, waarin de episodes telkens worden doorbroken door koren, film, toelichtende stemmen, massazang, leuzen, grote opschriften op schotten en borden, zoals we nog niet zo lang geleden Piscator nog eens zagen gebruiken in zijn regie van Shaw's Androcles en de Leeuw. Brecht past deze afwisseling toe om te voorkomen dat speler en

publiek zich met de personen van het stuk zullen identificeren, welke gevoelsband de verzwakking betekent van de idee-band, van datgene, wat de auteur de toeschouwer wil uitleggen en inscherpen om hem tot sociale actie te bewegen. Maar naast al deze abstracte vormgevingen van het toneel hebben de realistische toneelstukken zich met succes weten te handhaven, terwijl bovendien beide stromingen op het toneel meer dan eens samenvloeien.

In het tweede tiental jaren van onze eeuw is echter de neiging tot reconstructie van het natuurlijke beeld zeer sterk. In dezelfde richting als het streven van Van Doesburg wijzen de woorden van Majakovskij: kunst is geen nabootsing van de natuur, maar het streven de natuur te vervormen in overeenstemming met haar weerspiegelingen in het individuele bewustzijn[18]. Majakovskij behoorde tot de Moskouse futuristen die zich zelf Cubo-futuristen noemden, met welke term zij de samenhang tussen futuristische poëzie en kubistische schilderkunst aanduidden[19], een samenhang die enkele jaren later ook in Nederland gevoeld werd. Van Doesburg schrijft in 1919 over kubistische verzen van Salmon, Cocteau, Jacob, Dermée en Cendrars[20]. De 'stedengedichten' van Marsman worden door Hendrik de Vries kubistische gedichten genoemd[21]. Het pleidooi voor de beeldende visie in de literatuur is - de term zelfwijst er op - in wezen een aangelegenheid van de beeldende kunst. Zoals steeds in tijden van revolutionaire veranderingen in de literatuur, valt het moeilijk de grenzen tussen haar en de andere kunsten in het oog te houden. Naar mijn weten heeft in Nederland Constant van Wessem voor het eerst zulk een pleidooi gehouden en wel in de eerste jaargang van Het Getij (1916)[22]. Hij pleit daar voor een krachtig oorsprongsbesef ten aanzien van het beeld, voor welk besef beeld en wezen van het verbeelde samenvallen. Zo zonder meer zou men dit voor een herhaling van de symbolistische opvatting kunnen houden, ware het niet, dat met 'het wezen van de zaak' iets totaal anders werd bedoeld, dan in het symbolisme het geval was. Van Wessem keert zich nl. tegen de vergelijkende beeldspraak, die b.v. treurwilgen tot neergebogen wenende slanke vrouwen maakt. Dat is de echte symbolistische verbeelding. Maar Van Wessem sluit zich bij Van Gogh aan als deze schilder van een boom zegt: die boom verschrikt mij. De kunstenaar zal dus een schrikboom maken, in taal of in kleur en lijn. Uit zulke aanvankelijke formuleringen als die van Constant van Wessem blijken de overeenkomsten en verschillen met het voorgaande op onverdachte wijze. Het 'wezen van de zaak' was voor de symbolisten geestelijk en de verbeelding van dat wezen moest dus noodzakelijk de vergelij-

king zijn. De dingen dienden als een hulpmiddel om het ideële voelbaar, hoorbaar, zichtbaar te maken. Voor de ‘modernen’ was het wezen van de zaak het ding zelf als functie. Hun werkelijkheidservaring is dynamisch: de dingen zijn spanning, hebben een lading. De vooronderstellingen van de modernen zijn kracht, beweging, energie; eventueel in harmonie en finalistisch, maar meestal chaotisch, willekeurig, zinloos. Het beeld moet functie uitdrukken en kan dat onmiddellijk doen als de dichter de metaforische kracht van de ‘gewone’ woorden beseft. Van Wessem dacht hierbij aan hetzelfde als kort tevoren (1913) door Ezra Pound was geformuleerd, toen hij wees op de oorspronkelijke concreetheid van de abstracta en zijn waardering uitte voor de metafoor als oorspronkelijke taalvormende kracht. Pound pleitte daarbij voor een poëzie die, door de metaforen onmiddellijk naast elkaar te plaatsen, essentieel beeldend zou werken[23]. Er is geen reden om aan te nemen dat Van Wessem de geschriften van Pound in 1916 kende. In Het Getij noemt Van Doesburg hem niet vóór 1918. De modernen verwerpen dus de vergelijking, door tachtigers en na-tachtigers in Nederland zo bij voorkeur gebruikt; een verwerping, door van Ostaijen ook vol verachting gedemonstreerd, als hij spreekt over de twee troepen soldaten, netjes links en rechts opmarcherend op bevel van de dichter-sergeant[24].

Dat Van Wessem over Van Gogh spreekt, is typerend voor het historische verband en de continuïteit van de ontwikkeling, die, ondanks alle heftige reacties, aanwezig blijft. Het verklaart misschien ook wel iets van het feit, dat Van Gogh na de eerste wereldoorlog zijn grote bekendheid gaat krijgen. Van Wessem is daarna ook een van de eersten in ons land geweest die in proza een reconstructie van de realiteit ondernam. Voor hem was de werkelijkheid, evenals voor de futuristen: beweging, dynamiek. Hij wil alle vastgewortelde dingen van hun plaats zien, losgekomen van hun verstarring en vrij bewegend in de vrije lucht, in een wirwar, een vrolijke chaos. Hij wil alle vaste verhoudingen door elkaar gooien en daarin vertegenwoordigt hij met zijn speelse grotesken een bij Marinetti reeds aangekondigde ontwikkeling, welke later in het surrealisme een principiële betekenis zal krijgen. Het zijn momentopnamen vol clowns, lampions, jazz, tingeltangels, music-halls, variété's, circussen, trapezewerkers, mallemolens. Zij hebben de luchtigheid van een geest en een tijd, die nog niet theoretiseerden over het surrealisme en zij missen het cerebrale, dat dergelijke reconstructies en grotesken wel eens eigen kan zijn. Zij zijn verwant aan het werk van Cocteau uit die jaren[25].

Als Van Wessem in 1921 over de moderne muziek schrijft, wijst hij op

de betekenis van de music-hall[26]. Een der futuristische manifesten, handelend over muziek, had de aandacht gevestigd op nieuwe mogelijkheden van de combinatie van humoristen, acrobaten en Amerikaanse negerorkesten. In overeenstemming met Cocteau (Notes autour de la musique) ziet Van Wessem in de music-hall een nieuw terrein voor gemeenschapskunst en nieuwe mogelijkheden voor de kunstenaars om er zich te inspireren. De toenmalige voorkeur voor circus, variété, music-hall, voor dansers, acrobaten, trapezewerkers en clowns hangt samen met het dynamische levensgevoel en typeert een 'democratisering' van de kunst, daar de kunstenaar bereid is zich uit te drukken in vormen, welke direct door het algemene publiek verstaan kunnen worden. Meyerhold, in zijn periode van Sowjet-constructivisme, vatte acteren op als 'biomechanica' en verbond toneel met acrobatiek[27]. Van Ostaijen heeft als eerste de music-hall geïntroduceerd in de Nederlandse literatuur. Die introductie betekent niet alleen een van de publicaties waarmee de Nederlandse letterkunde van de twintigste eeuw begint, maar bevat ook het sociale en gemeenschappelijk-menselijke, dat een kenmerk zal blijven van deze literatuur, ondanks de soms eenzijdige preoccupatie met de vorm en een sterk esthetisch individualisme.

Er is niet meer de ziel van deze of gene man,
Niet meer de ziel van deze vrouw,
Of géne, die haar man ontrouw
Werd. In de Music-Hall is er slechts één hart,
En één ziel. Eén kloppend hart,
Eén levende ziel. Elk mens is 'n ander mens,
En al de anderen zijn weer dees één mens,
Die zich gelukkig weet,
Omdat hij met de helden leed,
En in z'n ziel - de ziel van allen,
Hier verenigd ter Music-Hall, -
Voor goedheid streed,
En blij was, wanneer
Niet meer
Overwinnen bleef lafaardij,
Maar wel, niettegenstaande 'n laatste felle kneep,
Voor recht bezweek.

Maar niet enkel de mensen
Vormen dit éne wezen,
Wel alles wat in de Music-Hall
Aan bonte wemeling is herrezen.

De lelike muurschilderijen
Worden mooi, wijl zij bij het blije
Wezen hoeven. En ook daarbij
Moeten de goedkope glazen,
En de koffiekoppen, de slechte koffie,
De karaffen met water, de stropijlen,
Het ratelen van de kino
Door het algemene zwijgen,
De lichten geel, groen en paars.

Dat alles wordt hier mooi
En goed, en innig, innig voor ons allen.
Dat alles is vergroeid
Met ons en één ziel bloeit
In de Music-Hall, één ziel
Die omvat het mensengekriel
En al de blije dingen,
Die van innigheid zingen
En draaien van innigheid, als 'n spinnewiel.

Op het toneel maakte men gebruik van de toentertijd nieuwe mogelijkheden van het electrisch licht en van fantastische decors, zoals b.v. Chagall ze wel gemaakt heeft te Witebsk in de eerste jaren van de Russische revolutie, totdat zijn groene koeien niet langer in overeenstemming werden geacht met het marxisme-leninisme[28)]. Schilderkunst, techniek, muziek, literatuur, dans werkten samen ter vorming van een kunst voor allen, welke kunst de vaart van de tijd, de dynamiek van die jaren uitdrukking verleende. Cocteau en Satie maken b.v. een ‘show’, waarin het orkest ondersteund wordt door schrijfmachines en dynamo's. Het leek wel of het oude Wagner-ideaal van de synthese der kunsten onder aanvoering van de muziek in vervulling zou gaan, schoner dan ooit gedacht, nu het niet een élite gold maar het gehele volk.

Pleidooien als gehouden door Pound en Van Wessem voor een nieuwe beeldspraak raken uiteraard opvattingen en ideeën over de moderne

dichtkunst van die jaren. Er leeft bij velen de behoefte een geheel nieuwe poëzie te maken, die zo min mogelijk zou gelijken op de traditionele dichtkunst van hun dagen. Hoewel zij blijk zouden geven op dit punt voltrekkers te zijn van ontwikkelingen, die reeds tientallen jaren voordien in beweging waren gekomen, zagen zij zich zelf in de grootst mogelijke reactie op dat voorafgaande. Dit bracht met zich mee dat zij zowel de functie als de vorm van de poëzie wensten te vernieuwen. Dat kon, meenden zij, in de eerste plaats gebeuren door het gewone, dus gewende, vreemd te maken en aldus te doen zien als voor de eerste keer. Majakovskij en de zijnen zijn er op uit door middel van die vervreemding deze fundamentele taak van de poëzie te vervullen. De gebroken, indirecte spraak van de dichter, zeiden zij, herstelt de frisse, kinderlijke visie op de wereld. De grillige, opzettelijke belemmerende vormen moeten dienen om obstakels te stellen tussen het waarnemend subject en het waargenomen object, zodat de keten van vertrouwde associaties en van automatische antwoorden zou worden verbroken[29)]. Eerst dan zou het mogelijk zijn de dingen werkelijk te zien in plaats van ze alleen maar te herkennen. In 1917 drukt Herman van den Bergh hetzelfde uit, als hij zegt dat de dichters de woorden zullen moeten gebruiken op een andere manier dan voorheen[30)].

Die vervreemding kan op verschillende manieren worden bereikt, die echter met elkaar gemeen hebben, dat men erbij uitgaat van de literatuur als een nieuwe organisatie van de taal. De verschillende lagen waaruit het gedicht bestaat moeten worden vernieuwd: zowel die van de klank als die van het beeld als die van de betekenis. Daarbij treden sterk eenzijdige isolaties op. Voor sommige dichters, zoals voor de Russische futuristen, voor dadaïsten als Schwitters, Ball en Van Doesburg was het poëtisch taalgebruik doel in zich zelf, geen medium voor ideeën of emoties. De poëzie had geen 'zin' uit te drukken. Haar taak was dus aan alle zin voorbij, het woord kon geheel opgaan in klank. Voor Krüchenykh en Khlebnikov was het dichterlijke woord geen voertuig voor de rationele gedachte en bevatte het geen zweem van 'een andere wereld', zoals in het symbolisme het geval was[31)]. Van den Bergh legt er de nadruk op dat de dichter onafhankelijk is en autonoom. Het woord was een primair feit, zelfgenoegzaam, het bezat zijn waarde in zich zelf. In het Russische futuristische manifest over 'Het Woord als zodanig'[32)], verklaren de auteurs dat zij meer denken over het woord dan over de ziel. Laten wij liever bij het woord leven, roepen zij uit, dan bij onze individuele ervaringen. Volgens David Burljuk, een van de vier opstellers van het eerste futuristische manifest in Rusland, is al het gepraat over inhoud en spiri-

tualiteit de grootste misdaad begaan tegen de echte kunst[33)]. Zoals wij hoorden sluit Van Doesburg zich hierbij aan door te verklaren dat de inhoud van de nieuwe literatuur het woord is en het middel van deze literatuur haar schrijfwijze.

Deze dichters doen een poging de band tussen teken en object te verbreken. De taal kan zich dan in twee richtingen ontwikkelen. Er ontstaat b.v. een gedicht van louter klanken, zowel bij Krüchenykh en Kamenskij[33]) als bij Ball, Schwitters, Kok en Van Doesburg. De Russische futuristen zoeken daarbij voorbeelden uit de folklore, de kinderversjes en het godsdienstig ritueel[34)], zoals wij dit enkele jaren later Van Ostaijen zien doen, die op dit punt Gezelle bewonderde. Een overgang naar dit soort gedichten zijn de ruwe staccatoverzen van Majakovskij[35)] met hun voorkeur voor zware, moeilijke klankcombinaties, uit verzet tegen de zoetvloeiendheid, het melodieuze van het symbolistische vers. In zijn 'Order Nr. 1 aan het leger der kunsten'[36)]' laat deze Russische dichter duidelijk blijken, dat hij roffelende bonkende klanken wenst. De vertaling in het Frans van M. Mir zal vermoedelijk wel een verzachting hebben betekend: Mettons des pianos dans les rues/et aux fenêtres des tambours,/et tapons fort, qu'ils tonitruent/comme un tonnerre aux alentours. Apollinaire doet er zeker niet voor onder als het gaat om een harde poëzie: Laissez pétiller un son nasal et continu/Faites claquer votre langue/Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité./Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne[37)]. Staccatoverzen publiceert in 1915 de Nederlander A.H. Feijs, die daarbij bovendien het zo karakteristieke expressionistische onderwerp van 'de gil' aan de orde stelt[38)], door de Noorse schilder Edvard Munch reeds in 1893 geschilderd, van welke schilder terecht wordt gezegd dat hij omstreeks die tijd een symbolistische schilderkunst schiep, 'die hem tot een der eerste vertegenwoordigers van het expressionisme maakte'[39)].

De gil

Een gil
snerpt rond
van noord
naar zuid,

van pool
tot pool.
't Is geen
geluid.

Het is
een dolk.
Het is
een zwaard!

Die gil,
die gil!
Die gil
bezwaart

den mensch,
bezwaart
wat leeft.
Het vee

woelt rond,
't is bang!
Het beest
huilt mee.

De aar-
de dreunt.
De lucht
wordt rood.

Het hart
staat stil.
Het oog
wordt groot.

De ziel
krimpt weg.
De geest
sterft af.

etc.

Antony Kok heeft dezelfde voorkeur voor consonantklanken, evenals Schwitters.

Nachtkroeg

Stil - Dà Dà
Stap Domb - Domb -
Steen Dà
Stil - Domb - Rusch
Stap
Steen Drusch Domb -
Stil - Dà
Dà Domb -
Dà Domb - Dà
Domb - Dà Domb -
Dà Domb - Dà
Domb - Domb -
Drisch
Stil -

Van Doesburg voert dit experiment tot het uiterste: zijn X-beelden, die nog woorden bevatten, vervangt hij later door Letterklankbeelden, reeksen van korter of langer aangehouden klanken, alweer met voorkeur voor de consonanten. Hij beoogde daarmee een 'phono-gymnastiek', die beoefend moest worden om 'onze dichterlijke gehoorvliezen' te genezen, d.w.z. weer te leren de abstracte klankwaarden te verstaan[40]. Het is dus een soort voorstadium van een nieuwe poëzie 'die onze tijd nodig heeft'.

In samenhang met deze klankproefnemingen, maar toch duidelijk daarvan te onderscheiden, zoeken andere dichters het woord met nieuwe kracht te laden, door zijn oorspronkelijke betekenis te ontdekken of zijn suggestieve, oproepende functie in werking te stellen. Het moet diepe lagen van de ziel raken, die, waaruit het bij de dichter is opgestegen. Alle irrationele, psychische mogelijkheden van het woord moeten worden gezocht; het gaat om het diluviale woord, zoals de hedendaagse dichter Guillaume van der Graft het eens heeft genoemd. Terugblikkend, kort voor zijn dood in september 1927, heeft Hugo Ball in het jubileumnummer van De Stijl nog eens geschreven, hoe voor hem die proefnemingen met de woordklank en de vernieuwing van het woord verband hielden. 'Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die uns den evange-

lischen Begriff des ‘Wortes’ (logos) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken liessen.

‘Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den “parole in liberata”. Sie nahmen das Wort aus dem gedankenlos und automatisch ihm zuerteilten Satzrahmen (dem Weltbilde) heraus, nahrten die ausgezehrte Grossstadvokabel mit Licht und Luft, gaben ihr Wärme, Bewegung und ihre ursprünglich unbekümmerte Freiheit wieder. Wir anderen gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch erfüllte Vokabel beschwor uns, gebar einen neuen Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war. An hundert Gedanken zugleich anstreifend, ohne sie nahmhaft zu machten, liess dieser Satz das urtümlich spielende, aber versunkene, irrationale Wesen der Hörers erklingen; weckte und bestärkte er die untersten Schichten der Erinnerung. Unsere Versuche streiften Gebiete der Philosophie und des Lebens, von denen sich unsere ach so vernünftige altkluge Umgebung kaum etwas traumen liess.’

Dit citaat is zijn lengte waard, omdat het voortreffelijk onder woorden brengt - en wel onder de woorden van die tijd zelf - wat De Nieuwe Beweging in de dichtkunst heeft gewild. Wij kunnen er thans ook uit lezen waar de bronnen te vinden zijn van vele verschijnselen in onze hedendaagse poëzie. Ball raakt hier ook het punt aan, waarbij Van Ostayen aanknoopt in zijn laatste periode, als hij een dichtkunst nastreeft, waaromtrent hij in zijn Gebruiksaanwijzing der Lyriek rekenschap heeft afgelegd. Hij is daar het constructivisme te boven, dat op de manier van de abstracte beeldende kunst een geestelijke reconstructie van de werkelijkheid zocht. Het is zijn doel de werking van de voorstelling of van de lyrische emotie in het onderbewuste tot uitdrukking te brengen, via een zich vanzelf opdringende premissezin, die zich vervolgens thematisch organisch ontwikkelt, d.w.z. in evenwicht tussen voorstelling (of emotie) en wat, resonnerend op de aanvangszin, in het onderbewuste wordt opgeroepen. De taak van de dichter is daarmee geworden een bewuste opbouw uit onderbewuste stof. Voor Van Ostaijen is - op de wijze die Ball formuleert - de dichter, evenals de mysticus, vervuld van het onzegbare, dat meer is dan het subjectieve. Hij zoekt het woord, dat door het subjectieve heenboort tot het gebied waarin alle mensen gemeenschap hebben. Op deze wijze gaat voor Van Ostaijen het ‘irrationale Wesen des Hörers’ meeklinken. De surrealisten zoeken in diezelfde jaren

hetzelfde. Daarmee wordt een poëzie geïnaugureerd, die van grote betekenis is gebleken voor de dichtkunst van latere decennia. Want de hierbij gesignaleerde verschijnselen doen in menig opzicht denken aan bepaalde vormen van hedendaagse poëzie, die hoe zelfstandig ook en 'nieuw', een traditie van de twintigste eeuw voortzet.

Zij doet dat ook ten aanzien van de maat. Majakovskij eiste de bevrijding van het vers uit wat hij noemde de metrische kluisters[41]. In 1917 spreekt Herman van den Bergh in Het Getij zijn geloof uit 'aan de functionele noodzaak eener meest uitgebreide metrische mogelijkheid in het moderne gedicht[42]'. Men moet er, zegt hij 'mee ophouden het vers op het vermaarde mythologische bed te leggen' en hij spreekt spottend over het vijftal (de vijf jamben), braaf gehanteerd, al leest niemand meer in jamben, al loopt de verszin door met een goddelijke vrijheid. Deze versopvatting brengt hij terzelfder tijd in praktijk, voor het eerst in het gedicht 'Vóór dezen zomer' in Het Getij van 1916. Het gaat daarbij niet om het vrije vers in de dikwijls gangbare opvatting van lyrisch of ritmisch proza, zoals Slauerhoff in een eerst onlangs ontdekte en gepubliceerde beschouwing aantoonde. Het vers blijft gebonden aan de zgn. ritmische voet, d.w.z. de eenheid waarin ademduur en zinsdeel of zin samenvallen[43]. Het gedicht blijft bovendien gebonden aan zijn structuurprincipe: de versregel, en aan de onverwisselbaarheid der regels. Deze laatste gebondenheid heeft Van Ostaijen steeds nadrukkelijk gehandhaafd tegenover een expressionistische gedichtbehandeling, getypeerd door de aanwezigheid van reeksen exclamatieve vrije verzen, die ten aanzien van elkaar verplaatsbaar waren.

Naast de lijn, die, van de Russische futuristen met hun absolute opvatting van de autonomie der literatuur, loopt over de dadaïsten naar de verdwijning van de poëzie in de gezoemde klank, is de lijn zichtbaar die bij de Italiaanse futuristen begint en met het expressionistisch vitalisme eindigt. Deze laatste traditie stelde voorop wat door de literatuur tot uitdrukking moest worden gebracht en in welke taal. Volgens één van Marinetti's manifesten diende de poëzie de moderne sensibiliteit vorm te geven in de taal van de eeuw der mechanisatie. De thema's werden door hem aangegeven: de techniek en de wereldstad; de grondtoon: de dynamiek van het leven der twintigste eeuw. Het Duitse expressionisme stemt daarmee evenzeer overeen als de verzen van Apollinaire en Cendrars. In Nederland is het dynamische tevens de inzet van de moderne dichtkunst, zoals uit het werk van Herman van den Bergh blijkt. Bij hem worden de beelden aangetroffen die het electrische en explosieve levensgevoel tot

uitdrukking brengen, hetgeen Marsman zal voortzetten. Deze traditie houdt een afwijzing in van poëzie als klankstoot of zoemtoon en richt zich meer op de onmiddellijke activiteit van de metafoor, op de ‘lading’ van woord en zin en op een strakke structuur van het gedicht. Zij heeft in de Nederlandse literatuur gestalte gekregen in de latere gedichten van Van Ostaijen en de zgn. ‘stedenverzen’ van Marsman.

V

Er bestaat een wijd verbreide mening, dat de Nederlandse literatuur altijd achter het internationale letterkundige leven komt aansukkelen. Nieuwe stromingen en verschijnselen zouden in ons land eerst heel laat enige aandacht krijgen en soms zelfs helemaal aan Nederland voorbijgaan. Deze mening houdt verband met de, eveneens wijd verbreide, opvatting, dat de Nederlandse literatuur per se inferieur is aan die van het buitenland. Het zijn niet in de laatste plaats de Nederlandse schrijvers en dichters die deze gedachte bij herhaling uitspreken. Dat is ook begrijpelijk, want zij maken een literatuur, die door haar medium tot een kleine gemeenschap beperkt blijft en vanwaar dus geen impuls kan uitgaan, die de internationale letterkunde doorstroomt. De omgekeerde beweging voltrekt zich echter wel. Maar die zou dan, naar men meent, snel verzanden of niet eens de onnozelheid onzer culturele douane kunnen passeren.

Op deze wijze wordt de verhouding tussen een nationale literatuur en de algemene letterkunde verkeerd gesteld. De Europese cultuur - dus ook de literatuur van Europa - is één. Haar ontwikkeling verloopt niet uitsluitend via in een of ander land optredende belangrijke veranderingen, die dan worden ‘overgenomen’. Het is een, voor haar geheel, eigen ontwikkeling, die zich dus overal, zij het niet overal precies hetzelfde, manifesteert. Het is een onjuiste voorstelling van deze ontwikkeling, te denken dat de romantiek b.v. of het symbolisme of het expressionisme ergens, uit één land, vandaan komt en dan al of niet daar buiten wordt geaccepteerd. De literaire ontwikkeling gaat via de verandering in de vooronderstellingen omtrent het leven in een bepaalde tijd, welke veranderingen internationaal zijn. De letterkundige gang van zaken vertoont daarbij uiteraard nationale schakeringen. Men heeft ten opzichte daarvan menigmaal te weinig aandacht voor de manier waarop de Nederlandse literatuur, als élke nationale letterkunde, een deel is van de algemene literatuur. Wat er internationaal aan de orde is, is het als zodanig in ons land ook. Het wordt er terzelfder tijd beleefd, gevormd, gekeurd, aanvaard, verworpen, gezeefd,

veranderd als in welk ander land ook, dat daarbij zijn eigen aard niet verloochent. De mening, dat Nederland altijd achteraan komt in deze dingen kan geen stand houden tegenover de historische feiten, die weerleggen, dat wij b.v. de romantiek, het symbolisme of het naturalisme pas laat zouden hebben leren kennen en daarop niet of nauwelijks zouden hebben gereageerd. Er is hier juist altijd veel buitenlandse literatuur gelezen. Daarbij valt op te merken, dat wij niet onmiddellijk datgene wat van het, ook door ons beleefde, nieuwe, uit het buitenland komt, accepteren en op dezelfde wijze als elders erin te werk gaan. Het zelfde kan men zeggen van b.v. de Engelse literatuur. Er vindt in Nederland gewoonlijk een eigen verwerking van de goed gekende internationale literatuur plaats. Dat blijkt opnieuw uit de beschouwing van De Nieuwe Beweging. Uit het voorafgaande mag duidelijk geworden zijn, dat de Nederlandse letterkunde er een levendig aandeel in neemt en er geen gras over laat groeien. Ten dele onafhankelijk van elkaar leven er o.a. in de Verenigde Staten, Zuid-Amerika, Rusland, Italië, Duitsland, Frankrijk en Noord-en Zuid-Nederland noties omtrent een nieuwe literatuur, die verrassend overeenstemmen, én vertoont er zich een zodanige nieuwe letterkunde zelf. De gedichten van Willem Elsschot uit de jaren 1908-1912 behoren evenzeer tot de nieuwe literatuur als de staccatoverzen van Kok en Feijs in 1915, Music-Hall van Van Ostaijen en de X-beelden van Van Doesburg in 1916, De Boog van Herman van den Bergh en het werk van Van Oudshoorn, welk laatstgenoemde werk Jeanne van Schaik-Willing reeds in 1918 niet meer gelijk kon stellen aan de psychologische roman van na-'80, omdat er, zoals zij opmerkte, de absolute illusieloosheid aanwezig is en ‘het onontkoombare der vervreemding en verlatenheid als enige echte realiteit’[44]. In deze dichters en schrijvers is De Nieuwe Beweging in Nederland en Vlaanderen vroeg vertegenwoordigd. Dat zij het ook op de eigen Nederlandse wijze is, zal blijken.

Uit Paul van Ostaijen zijn twee tendenties der Nieuwe Beweging werkzaam. Music-Hall en Het Sienjaal liggen in de lijn van wat hij zelf later het romantische-, anderen het humanitaire expressionisme hebben genoemd; een literatuur, die Nederland verbindt aan het Duitse expressionisme, zoals dat nog altijd het duidelijkst vertegenwoordigd is in de bloemlezing Menschheitsdämmerung. In deze traditie behoren dichters als Moens, Mussche, Thomson, Gerard Bruning, Van Schagen; zij zijn representatief aanwezig in Dirk Costers' anthologie Nieuwe Geluiden van 1924. Het zal duidelijk zijn waarom ik Music-Hall hiertoe reken: de massa-gemeenschapskunst van deze vermaaksvorm boeit de jonge dich-

ter in de jaren 1914-1916 en hij legt nadruk op hetgeen de mensen verbindt, hun gezamenlijke atmosfeer. In Het Sienjaal is het algemeen menselijke vervolgens bewuster en idealistischer.

Maar in Paul van Ostaijen als auteur van Bezette Stad is het constructivisme van die jaren aanwezig, waarna bij hem het autonome gedicht volgt, verwant aan surrealisme en poésie pure, gezocht door Kok en Van Doesburg, gevonden door Marsman en waarin Van Ostaijen voor de Noord- en Zuidnederlandse dichtkunst het meest vruchtbaar is geweest.

Herman van den Bergh begint met vernieuwing te verwachten van het natuurgedicht en aanvankelijk is Adama van Scheltema hem een voorbeeld, voor zover het de afkeer van deze dichter van de woordkunst der tachtigers betreft en zijn voorkeur voor de eenvoudige toon van het volkslied. Er is in Van den Bergh's gedichten ook nog wel wat van Adama van Scheltema terug te vinden. In zijn streven naar een nieuw vers gaat Van den Bergh uit van Henriëtte Roland Holst, Herman Gorter, Adama van Scheltema, Van Collem en Jacob Israël de Haan. Aanvankelijk behoren voor hem in deze dichters het radicale en revolutionaire ten aanzien van maatschappij en ethiek én hun afkeer van tachtig bijeen. Maar er komt een ogenblik, waarop hij tendens in de kunst verwerpt. Dit gebeurt in 1919, naar aanleiding van Van Collem's gedichten uit dat jaar[45)]. Tendens verdraagt zich voor hem niet met het universele à la Walt Whitman, daar klassestrijd en haat ontkenning betekenen van het kosmische leven. Om andere redenen doet zich in diezelfde tijd bij Slauerhoff hetzelfde verschijnsel voor: hij keert zich van de sociale en revolutionaire poëzie af, die hij in De Nieuwe Tijd had gepubliceerd onder de indruk van de Russische revolutie. Hoewel de ontwikkeling van Paul van Ostaijen in dezelfde richting gaat, moet zij uit andere motieven worden begrepen. Deze Vlaamse dichter meent, evenals zijn Russische tijdgenoten, dat de dichtkunst niets te maken behoort te hebben met levensopvattingen en maatschappelijke ideeën. Daarmee verliest een belangrijk deel van de jonge nieuwe dichtkunst in Nederland - zoals wel blijkt uit de jaargangen van Het Getij en De Vrije Bladen - het contact met de sociale bewegingen van haar tijd, waarmee elders, vooral in Duitsland en Rusland, De Nieuwe Beweging nauw verbonden was.

Herman van den Bergh schrijft de poëzie van het vitale, dynamische, de poëzie van de drift, de oermens en de universele sexualiteit. Hij verheerlijkt en viert het leven, in het voetspoor van Verhaeren en Whitman en door middel van het ‘bevrijde woord’. Hoewel de vorm bij hem steeds sterk gebonden blijft, is er van zijn houding en pathetisch gebaar wel een

en ander overgegaan in het humanitaire expressionisme, dat ‘de tredgang der verheerlijking’ zoals Van den Bergh de nieuwe beweging van de dichter over de aarde noemde, ook heeft gekend, zij het meer als die van de profeet. Van den Bergh voert de versbevrijding door zonder de opoffering van de zin aan de klank en hij verzet zich van het begin af tegen de verwaarlozing van de volzin ten gunste van het woord. Hoewel dit verzet tegen de woordkunst van tachtig gaat, heeft het hem tevens afgehouden van het gedicht als een reeks van fonemen. Zijn kracht ligt in de metafoor en in de uitbuiting van de waarde van het gewone woord. Daarmee begint in hem een ontwikkeling, die in Nijhoff tot volle bloei komt en in onze tijd bij Guillaume van der Graft b.v. tot opmerkelijke dichterlijke resultaten leidt.

Het heeft de schijn, dat in Constant van Wessem het element chaos, dat in dadaïsme en surrealisme belangrijk is, vorm krijgt voor de Nederlandse literatuur van die dagen. Zijn grotesken, clownerieën, impromptu's en circusstukjes gooien de gevestigde orde verwarrend door elkaar en zetten het leven op losse schroeven. Bij Van Wessem is dit echter een tijdelijke speelsheid geweest, die overigens als een luchtige, vrolijke noot klinkt in het altijd enigszins naar het zware neigende van onze literatuur. Tegelijkertijd echter schrijft Van Wessem een roman, die zich naar de stijl, niet naar de visie, onderscheidt van de gangbare psychologische roman van die tijd[46], en zo zal hij het blijven doen. Evenals Van den Bergh en Slauerhoff verwerpt hij het beeld van de kunstenaar, die omwentelaar is, zoals Marinetti die Rome wil afbreken of als anderen, die de maatschappij willen hervormen. De kunstenaar heeft tot taak, zegt hij in een voordracht voor De Nieuwe Gedachte, het menselijk hart te hervormen, deze oorsprong van de chaos[47].

Door het scheppende en door het beschouwende werk van de genoemde auteurs - vooral Van Ostaijen, Van Doesburg en Van den Bergh theoretiseren veel - heeft De Nieuwe Beweging mede in Nederland haar eigen vorm gekregen. Maar om hen heen werken vele anderen, die de algemene sfeer en aanblik, de manieren van doen en wat er gewild is, tevens bepalen. Zo is b.v. Het Getij een kolk van zeer verscheiden bewegingen, die later in de meer afzonderlijke groeperingen duidelijk te herkennen zijn. Van Doesburg's ontwikkeling naar het dadaïsme valt er op te merken naast de gang van. Van den Bergh naar het ‘bevrijde vers’ met behoud van vele klassieke elementen. In Het Getij gaan eveneens geestelijk leven en literatuur, maatschappelijke opvattingen en literatuur, samen en lopen uit in een humanitaire gevoelsliteratuur. Op dit punt is het blad

verwant enerzijds aan Verwey's De Beweging, anderzijds aan De Stem, welk laatstgenoemde tijdschrift uit Het Getij - én tegen Het Getij - is ontstaan, opgericht door de beide medewerkers Just Havelaar en Dirk Coster. In Het Getij vormen zich ook de taal en de stijl, die voor het humanitaire en godsdienstige expressionisme van enige jaren later - dat van De Stem en van De Gemeenschap - karakteristiek zijn: het hymnische, profetische, enigszins gemaniereerde. In die richting werken in Het Getij auteurs als Karel Wasch, Albert Plasschaert, Ernst Groenevelt, Noto Soeroto. Het is niet gemakkelijk in een dergelijk syncretisme de vorming van deze taal en stijl te volgen. Er zijn resten van de impressionistische woordkunst aanwezig in de vele inversies; er heerst een voorkeur voor de devote, quasi mystieke voorstellingen van het symbolisme; er is de invloed van Noto Soeroto en Whitman op de vorming van het vrije vers. De vrije verzen gaan al spoedig breeduit op stroom, als mensheidslyriek, als godslyriek - of lyriek van het laatste oordeel, aldus Van Duinkerken -; ook als psalmodiërende broederschapslyriek. De gezwollen zinsbouw en het bijzondere, vooral ‘kosmische’ woord nemen bezit van het gedicht; pathos doortrekt de essays van Havelaar en Coster, de verhalen van de jonge Marsman, van Kuyle en Helman omstreeks 1927.

De betekenis van De Nieuwe Beweging voor de Nederlandse literatuur ligt bijna uitsluitend op het terrein van de dichtkunst. Ons land heeft daarbij ook zijn absolutisten en dogmatici gehad, zoals Van Doesburg. Maar het terug-tot-de-oertaal, de poëzie van de aangehouden klank, van fonemen en woordautomatismen heeft geen ingang gevonden. Zij is trouwens ook elders slechts door enkelen beoefend. Haar functie is geweest, dat zij het besef van oorspronkelijke woord- en klankwaarden heeft verdiept, maar zij kon zelf niet uitgroeien tot een nieuwe poëtische traditie. Zuid- en Noord-Nederland zijn wel gevoelig gebleken voor de poëzie van de zich vormende taal, de poëzie die zich vormend beeld is, onmiddellijke openbaring van bestaan in taal, welke taal haar eigen, ten dele traditionele, ten dele nieuwe wetten heeft. Zij sloot daarin, wat de Nederlandse letterkunde betreft, aan bij sommige gedichten van Guido Gezelle, bij de sensitivistische verzen van Herman Gorter en, zo men wil, bij de dromen en visioenen van Hadewych. Van Ostaijen, Herman van den Bergh, Willem Elsschot, Hendrik de Vries, Marsman en Slauerhoff hebben deze poëzie gemaakt. Noord- en Zuid-Nederland kiezen ook voor de ideële dichtkunst, de poëzie van de humaniteit, de mensheid, de kosmos, de verhouding mens-god, welke poëzie vele jaren later haar hoogste bloei vindt in Nijhoff's religieuze verzen en in Marsman's gedichten, die

tezamen de bundel Tempel en Kruis vormen. Op dit punt sluit De Nieuwe Beweging aan bij de traditie in de Nederlandse literatuur, zowel bij de van oudsher beoefende godsdienstige poëzie als die der humaniteit uit de jaren 1890-1900.

Naar de vorm is de winst aan het vrije vers, geschreven in 'de nieuwe tucht' van de ritmische voet en van de grote vrijheid van het rijm; een vers, waarin het beeld en het wezen van het verbeelde samenvallen, zodat het zijn karakter van vergelijking verliest. Zin en woord behouden en verrijken hun waarden en betekenis. Noord- en Zuid-Nederland blijken niet gevoelig voor de geafficheerde dadaïstische zinloosheid van de kunst, maar wel voor de in het dadaïsme en volgende surrealisme opgesloten notie van de kunst als een 'natuurlijke functie', welke notie men bij Menno ter Braak in zijn Demasqué der Schoonheid kan terugvinden en tegenwoordig bij vele moderne dichters eveneens.

Op deze wijze werken de jonge Nederlandse dichters in De Nieuwe Beweging, die de atmosfeer is, waarin zij bestaan. Zij kiezen, niet eclectisch maar naar hun aard, die tevens de aard is van hun volk en van hun cultuur, hoe ver zij zich soms ook van beide verwijderd voelen; geestelijk geörienteerd, zonder grote politieke en sociale hartstochten, ongevoelig voor het turbulente en extreme, aandachtig ten aanzien van de vorm, in welke aandacht traditie en vernieuwing samengaan tot de vorming van de Nederlandse dichtkunst van de twintigste eeuw.

Eindnoten:

1) Hölderlin: Der Gesichtspunkt aus dem wir das Altertum anzusehen haben. Fr. Hölderlins Werke, Bd. II, S. 331. Atlantis Verlag, Zürich 1944.
2) Deze woorden van St. Beuve worden geciteerd door Harry Levin in zijn beschouwing over Criticism in Crisis, gepubliceerd in het tijdschrift Comparative Literature, VII, Spring 1955, p. 144.
3) Erich Kahler haalt deze woorden van Flaubert aan als hij aan het slot is gekomen van zijn voordracht over The Transformation of modern fiction, Comparative Literature VII, Spring 1955, p. 128.
4) Voor Zuid-Amerika zie New World Literature. Tradition and Revolt in Latin America, by Arturo Torres-Rioseco. Berkeley and Los Angelos, 1949. Hij schrijft er dat 'the lyric vanguard made its appearance with a series of such schools as creationism, stridentism, and surrealism.' 'Thunderous manifestos were proclaimed; magazins, more warlike than poetic, were begotten. Rhyme and the usual rhythms were summilary discarded; the sonnet was exiled; punctuation was scorned.' 'Free verse, exaggerated metaphors, and verbal motorism held sway.'
5) F.W. van Heerikhuizen heeft in Ziel en Gedachte, bloemlezing uit de wereldletterkunde, dl. II op blz. 438 vlg. een aantal moderne Chinese gedichten opgenomen.
6) Over het socialistisch-realisme in China, zie o.a. het tijdschrift China Reconstructs, published by the China Welfare Institute, Vol. V, Nr 2, Februar 1956: New Novels for New People, by Feng Hsuah-Feng. Eveneens: Writers! To the Farms! de nieuwe leuze voor de auteurs, in People's China, Nr. 2, 16 Januar 1956, published by the foreign languages Press, Peking.
7) Op de blz. 394-398 van zijn bovengenoemde bloemlezing drukt Van Heerikhuizen het eerste manifest van de Italiaanse futuristen in zijn geheel af. Eveneens op blz. 128-129 het manifest van de Russische futuristen. Het tweede manifest van De Stijl werd gepubliceerd op blz. 49 van de derde jaargang No. 6 (April 1920). Het is daar tevens merkwaardig wegens zijn typografie, die niet herhaald wordt op blz. 12 en 13 van de Stijl-catalogus Sted. Museum Amsterdam 6. 7.

'51/25. 9. '51. Zie voor de geschiedenis van de Stijlgroep vooral H.L.C. Jaffé: de Stijl / 1917-1931, the Dutch contribution to modern art. 1956. J.M. Meulenhoff. Amsterdam.

8) Victor Erlich: Russian Formalism; history and doctrine. Den Haag 1955, p. 25.
9) Herbert Read: The true Voice of Feeling. London 1953, p. 123.
10) Guillaume Apollinaire: Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916, met portret van de schrijver door Picasso, p. 97.
11) Zie Manifest I. van De Stijl, tweede jaargang (1918), blz. 2.
12) Het Getij 1919, blz. 37.
13) Het Getij 1920, blz. 698. Deze schets is getiteld: De Zwarte Vlek.
14) Dit is het begin van het vierde hoofdstuk, te vinden in De Stijl, zevende jaargang, nr. 7, blz. 91.
15) M. Friedman: Stream of Consciousness. New Haven: Yale Univ. Press and Oxford Univ. Press. London 1955.
16) Over de ontwikkeling van de roman in de moderne tijd, zie het hierboven geciteerde stuk van Erich Kahler.
17) In Comparative Literature VII, Spring 1955 schrijft John Gassner, te beginnen op p. 129 onder de titel Forms of Modern Drama een beschouwing over het toneel in de moderne tijd.
18) Victor Erlich, op. cit. p. 28.
19) Id., p. 28, noot 63. De futuristen van Petersburg noemden zich Ego-futuristen.
20) Het Getij 1919, blz. 165.
21) In het nummer van Het Getij van januari 1924 noemt hij ze ‘expressionistisch-cubistische schilderingen’.
22) Constant van Wessem: Het natuurgedicht bij de jongeren. Het Getij 1916, blz. 137.
23) Zie het hierboven geciteerde boek van Herbert Read, p. 125 vlg.
24) Paul van Ostaijen: Krities Proza I, blz. 149.
25) Constant van Wessem: Mijn broeders in Apollo, Den Haag 1941. Op blz. 4. Een groet aan Cocteau. Cocteau werkte in 1918 met Darius Milhaud samen bij de compositie van ‘Le Boeuf sur le toit’, het vrolijke clowneske muziek- en mimiekspel, waarin een der Fratellini's optrad. (voor de muziek: hoor de langspeelplaat van Columbia, afdeling Masterworks).
26) Het Getij 1921 I, blz. 546: De Music-hall.
27) Zie het reeds geciteerde stuk van John Gassner in Comparative Literature VII.
28) Deze opmerking over zijn groene koeien en het marxisme-leninisme maakt Marc Chagall in zijn ‘Ma Vie’, waarvan enkele fragmenten zijn opgenomen in de Chagall-catalogus van het Sted. Museum Amsterdam, 1947, blz. 27.
29) Aldus de futurist Viktor Shklovskij. Zie Erlich, op. cit. p. 75.
30) Het Getij 1917, blz. 19.
31) Victor Erlich, op. cit. p. 26.
32) Id. p. 26.
33) Id. p. 27.
34) Zo doet Victor Shklovskij; zie Erlich, p. 54.
35) Idem, p 25.
36) Geciteerd uit het tijdschrift Front, jaargang drie, April 1931, p. 210. Uitgave van het Secrétariat de la Fédération des organisations littéraires soviétiques, in drie talen.
37) Uit Calligrammes, p. 215.
38) A.H. Feys: Oorlog, verzen in staccato. Amsterdam 1915.
39) Johan H. Langaard, directeur van de stadsverzamelingen te Oslo, in catalogus Edvard Munch, Gemeente Museum 's-Gravenhage, z.j.
40) De Stijl, vierde jaargang, No. 7, juli 1921, blz. 101.
41) Erlich, op. cit. p. 25.
42) Het Getij 1917, blz. 193.
43) In Maatstaf, derde jaargang, 1955, blz. 481-503.
44) Het Getij 1918, blz. 29.
45) Het Getij 1919, blz. 210. Van den Bergh wil afzien van de dienstbaarheid van het gedicht aan maatschappelijke en ‘zelfs ideële’ doeleinden.
46) De roman Gustaaf. Deze roman begint te lopen in Het Getij 1917, blz. 7. Hij heeft een ‘moderne’ stijl, gekenmerkt door korte zinnen met een staccato-karakter, die doet denken aan het begin van het prozagedicht De Vliegende Hollander van Marsman.
47) Constant van Wessem: Moralist en Kunstenaar. Het Getij 1920, blz. 99.